

## *Semiotyka a ikonika*

W dzisiejszych badaniach nad sztuką, zwłaszcza nowszą i najnowszą, zdają się rysować dwa stanowiska, z których pierwsze, bardziej rozpowszechnione i ugruntowane, nazywać by można semiotycznym, drugie – w praktyce zresztą niełatwe do wyodrębnienia, bo niedysponujące własną, szerzej znaną i przyjmowaną platformą metodologiczną – stanowiskiem ikonicznym.

Stanowisko pierwsze nazwałem semiotycznym ze względu na jego zbieżność (co nie zawsze znaczy – pochodność) ze znanymi założeniami współczesnej semiotyki czy też semiologii. Stanowisko podobne uważa każde dzieło sztuki – również dzieło architektoniczne, rzeźbiarskie, malarskie, graficzne – za tekst, to jest znaczącą kombinację odrębnych, dających się z góry ustalić i przewidzieć, bo przynależnych do określonego systemu znakowego fragmentów. Tekst taki należy odczytać i zinterpretować przez umieszczenie go we właściwym mu kontekście kulturowym – w otoczeniu innych tekstów odsyłających do uniwersum wyznaczanych przez nie rzeczy, pojęć i wyobrażeń.

Stanowisko drugie, ikoniczne, na tym nie poprzestaje. Wychodzi bowiem z założenia, że dzieło jest czymś więcej niż tekstem, jest przekazującym tekst obrazem, i to obrazem w sensie dwojakim czy nawet trojakim. Jest mianowicie obrazem – projekcją świata przedmiotów przedstawionych, na który wskazują jego konteksty. Jest ponadto obrazem – śladem złożonego podtekstu działań i motywacji, które uwarunkowały jego genezę i mają udział w jego znaczeniowej interpretacji. Jest wreszcie – co również nie pozostaje bez znaczenia – obrazem

---

\* Tekst pochodzi z: M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.

samego siebie: obrazem swojej własnej niosącej tekst informacyjnej struktury i jej systemowych, nie zaś kontekstowych czy podtekstowych odniesień.

Obrazowa projekcja może być prezentowana na różne sposoby i w różnym stopniu. Z jednej strony spotkać możemy bezpośrednie odwzorowanie malarskie zachowujące w sposób mniej lub więcej pełny i wierny aspekt wyglądu prezentowanych przedmiotów, z drugiej – właściwe tekstom literackim odwzorowanie pośrednie apelujące do sterowanej odpowiednio wyobraźni czytelnika. W obu jednak, tak bardzo zresztą różnych przypadkach bezpośredni czy pośredni efekt projekcji zależy nie tylko od samej kombinacji tekstowych części i fragmentów, ale i od tego, co każdą taką kombinację podbudowuje i współtworzy: od jakościowego wyposażenia malarskiej powierzchni w jednym wypadku, ciągu słownego w drugim.

Nie inaczej jest z dziełem rozpatrywanym jako obrazowy ślad warunkującego go genetycznie podtekstu. Do podtekstu takiego należy to wszystko, co decyduje o konkretnym wyglądzie jakościowym i pełnej wymowie treściowej dzieła przekazującego jakikolwiek tekst. Jest to więc sfera następujących kolejno czy równolegle wyborów: wyboru określonej technologii wraz z właściwym dla niej substancjalnym tworzywem, wyboru morfologii decydującej zarówno o artykulacji, jak zabarwieniu jakościowym tekstu i wyboru poetyki, która decyduje o charakterze obrazowania. Jest to zarazem sfera towarzyszących każdemu takiemu wyborowi motywacji wszelkiego rodzaju; ekonomicznych, artystyczno-estetycznych, ideologiczno-światopoglądowych, psychologiczno-emocjonalnych.

Takie właśnie rozumienie dzieła jako integralnej całości, na którą złożyły się technologia, morfologia i poetyka, nazwałem tutaj ikonizującym. Różni się ono zarówno od rozumienia Ingardenowskiego, które redukuje warstwę substancjalną dzieła do samych wyglądków i wyłącza tym samym poza jego obręb właściwy mu substrat fizyczny, jak i od rozumienia nazwanego tu semiotycznym, które uwzględnia jedynie warstwę tekstową dzieła, jej tylko związki z kulturowym kontekstem biorąc pod uwagę.

Nie pretendując do wyczerpania problematyki, która z zasygnalizowanym rozróżnieniem jest związana, ograniczę się do próby odpowiedzi na dwa tylko pytania: Co konkretnego wnieść może w badania nad

sztuką stanowisko semiotyczne i na ile może je poszerzyć czy dopełnić stanowisko nazwane tu przeze mnie ikonicznym.

### *Horyzont semiotyczny*

Dla stanowiska semiotycznego z jego podejściem do dzieła jak do tekstu, który należy odczytać i zinterpretować w kontekście innych dostępnych nam przekazów, pierwszą i najważniejszą rzeczą jest wyodrębnienie w takim tekście podstawowych jednostek znaczeniowych – współznaczących atomów i samodzielnie znaczących części, które składają się dopiero na szersze, nadbudowujące się na nich hierarchicznie fragmenty i całości. Tu jednak zaraz na wstępie powstaje pierwsza trudność.

W interesującym nas tekście ikoniczno-wizualnym: rycinie, malowidle, reliefie, rzeźbie wolno stojącej (żeby ograniczyć się tylko do dyscyplin o tradycji przedstawiająco-figuracywnej, ostatnio dopiero przechodzących po części do form niefiguracywnych), nie może być mowy o oddzielnych atomach i częściach znaczących w typie językowych fonemów i morfemów. Tekst ikoniczno-wizualny nie ma swojego alfabetu ani słownika. Znaczące charakterystyki rozkładają się tu od razu na całe obszary o zmiennych granicach wewnętrznych i zewnętrznych, na których ich ciągłość załamuje się lub urywa. Z tych obszarów, z ich wzajemnych przyległości i związków wyłaniają się, przeciwstawiając się swojemu bliższemu i dalszemu otoczeniu, odrębne jednostki wyznaczanego sensu, czytelne dla nas na zasadzie analogii wyglądownych. Z takich też dopiero jednostek tworzą się obszerniejsze wyznaczone całości. Podstawowe jednostki sensu nazywamy zazwyczaj motywami, tworzone przez nie całości – tematami. Dla semiologów opierających się na modelu języka słownego takie wyłanianie się zhierarchizowanego układu znaczonego sensów wprost z płynnej i zmiennej, niedającej się rozbić na oddzielne atomy, artykulacji znaczącego substratu wydać się może dziwne, wszystko jednak wskazuje, że właśnie na tym polega swoistość i odrębność systemu ikoniczno-wizualnego w stosunku do innych systemów tekstowych.

Nader wszechstronne rozumienie motywu wypracowała wyodrębniająca się ostatnio orientacja głównie niemieckiej historii sztuki –

„nauka o motywach”, *Motivkunde*. Nawiązuje ona do pojęcia motywu stosowanego na określenie wyodrębnionego składnika treściowego już w wieku XVIII, a do systematycznych badań literackich wprowadzonego w drugiej połowie wieku XIX przez Wilhelma Scherera. W ujęciu tym motyw stanowi – jak pisze przedstawicielka tej orientacji Elizabeth Frenzel – jednostkę konstytutywną obrazu o aktywnym, przyciągającym inne motywy i wiążącym je w szersze znaczeniowe kompleksy charakterze. Jest to zarazem jednostka wielokrotnie powracająca w podobnych lub różnych układach, co zbliża motyw do toposu, a dziewiętnastowieczną Schererowską *Motivkunde* do Curtiusowskiej *Toposforschung*<sup>1</sup>.

Gdy idzie o analogiczne badania nad sztuką, to wychodzą one z założenia, że motyw – graficzny, malarski, rzeźbiarski – przejawia dwoiste właściwości: obrazotwórcze, umiejscawiające „znak przedmiotowy” w przedstawieniowym polu obrazu, i semantyczne. Szczególne zastosowanie znalazła orientacja „motywologiczna” w badaniach sztuki XIX i XX wieku, od romantyzmu po symbolizm i dalej, co bywa tłumaczone tendencją do przekroczenia „zakłętej granicy” roku 1800, na jakiej zazwyczaj zatrzymywały się klasyczne już dzisiaj badania ikonologiczne, nastawione głównie na renesans i barok.

Plon tak zorientowanych badań motywologicznych jest już dzisiaj znaczny, żeby wymienić tylko znane, podejmowane również i u nas wzorcowe opracowania takich motywów, jak otwarte okno, rozbity statek, samotny mnich, wędrowiec, aktor cyrkowy, ruina, grobowiec, kuźnia, fabryka, kolej żelazna.

Ale sam motyw, na co *Motivkunde* mniejszą jak dotychczas zwraca uwagę, to jeszcze nie wszystko. Motyw, przyciągając i podporządkowując sobie inne motywy, rozwija się w temat, dopiero też w obrębie większej całości tematycznej zyskuje właściwą, w pełni jednoznaczną wymowę. Pisał o tym Panofsky, pisał u nas Jan Białostocki<sup>2</sup>.

Charakterystycznym przykładem zaskakującej transformacji tematu przy zachowaniu w zmienionym kontekście motywu, który wiąże wielo-

<sup>1</sup> E. Frenzel, *Stand der Stoff- Motiv- und Symbolforschung in der Litteraturwissenschaft*, w: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, red. L. Grote, München 1970, s. 253–261.

<sup>2</sup> Klasyczne dziś ujęcie relacji motyw/temat dał E. Panofsky we wstępie do *Studies in Iconology*, New York 1939 i do *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955. Por. też posłowie J. Białostockiego, w: E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 399n. J. Białostocki nawiązuje do ujęcia Panofsky’ego m.in. w: *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne w: Teoria i twórczość*, Poznań 1961, s. 138 n.

wątkową całość, jest wielokrotnie powracające w badaniach motywologicznych sztuki pierwszej połowy XIX wieku otwarte romantyczne okno. Mam tu na myśli karton Grottgera *Po przejściu wroga*, gdzie okno to skojarzone zostaje z rozbitą przez kulę szybą, wywróconą doniczką, zerwaną firanką, przez co zyskuje nowe, jakże symptomatyczne znaczenie<sup>3</sup>.

Żeby zaś pozostać przy przykładach, którymi sam się zajmowałem, przypomnę przypadek bardziej jeszcze partykularny, w tym swoim partykularyzmie bardziej jeszcze chyba instruktywny. Myślę o motywie kosi. W tradycyjnej ikonologii jest ona atrybutem Saturna, wiąże się z alegorią czasu, zabarwionego melancholią przemijania i śmierci. I przeciwnie: kosa, ale złamana, staje się jednym z wymiennych atrybutów alegorycznego przedstawienia Nadziei, która triumfując nad Cza-sem „kosę dzierży złamaną; a to się znaczyło: Serce w dobrej nadziei śmierć lekce ważyło” – jak pisa w *Zwierzyńcu* Mikołaj Rej<sup>4</sup>.

W naszym wieku XIX w miejsce tych alegorycznych tematów wkra-cza temat historyczny: nastawiona sztorcem kosa w ręku kościuszkowskiego kosyniera, krakusa z roku 1831, powstańca z roku 1863 nabiera określonej wymowy patriotycznej, krzepi narodowego ducha, by w końcu u Malczewskiego powrócić do wyjściowych wątków, którym patronują Melancholia i Thanatos.

I przykład ostatni: motyw samotnej siedzącej postaci z wspartą na dłoni głową. Jest to temat średniowiecznego Hioba z romańskich kapiteli, jak i Dürerowskiej *Melancholii*. Michał Anioł zastosował go, by zobrazować *vitam contemplativam* upostaciowaną we florenckim posągu Lorenza Medici. Tenże sam motyw odnajduje Jan Białostocki w *Saturnie* Jacques’a de Gheyn i w *Olbrzymie* Goi<sup>5</sup>. Można by tu dorzucić jeszcze *Myśliciela* Rodina, *Generała Dembińskiego* Rodakowskiego czy – w naszym już wieku – *Proroka* Tadeusza Brzozowskiego, jakże z ko-

<sup>3</sup> O szczególnej popularności motywu otwartego okna w sztuce romantycznej i o współczesnych jej badaniach pisze J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, w: *Romantyzm*, Warszawa 1967, s. 85. O reinterpretacji tego motywu u Grottgera piszę w *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 154.

<sup>4</sup> M. Rej, *Zwierzyńiec*, Kraków 1895, s. 215. Cytuję w *Interregnum*. Tamże szerzej o motywie kosi w rozdziale *Kosi nasze*, s. 35n. Motyw kosi jako wątek literacki omawia F. Ziejka, *Racławickie kosi*, w: *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 71n.

<sup>5</sup> J. Białostocki, „Chłopska Melancholia” Albrechta Dürera, w: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, s. 75.

lei bliskiego frasobliwym Chrystusom naszych ludowych świątkarzy<sup>6</sup>. Również i ta wędrówka motywu poprzez tematy, gra ustalonych topicznych tradycji i pojawiających się w różnych historycznych i kulturowych okolicznościach i kontekstach inwencji nader jest dla określenia stosunku: motyw – temat instruktywna.

Perspektywy semiotycznego podejścia do dzieła sztuk wizualnych prowadzą od motywu do tematu – alegorycznego czy symbolicznego, archetypicznego, historycznego czy portretowego, od tematu do jakże różnorodnych, jakże złożonych kontekstów kulturowych – religijnych, mitologicznych, charakterologicznych, antropologicznych, politycznych. We wszystkich tych ujęciach dzieło rozumiane jest i odczytywane jako tekst: kombinacja – powtórzmy – oddzielnych, mogących przyjmować różne, mniej lub więcej zbliżone i powiązane znaczenia, motywów w ramach zespalającego je i ujednoznaczniającego, co jest ważne, tematu. Albo szerzej jeszcze – dodajmy – w ramach prowadzącego przez różne motywy i tematy tematycznego cyklu.

To ostatnie rozszerzenie pojęcia tekstu wydaje się niezbędne o tyle, że pewne tekstowe i kontekstowe znaczenia stać się mogą uchwytne nie na poziomie poszczególnych całości tematowych, ale dopiero właśnie na poziomie cyklu, który obejmuje większą liczbę tematów powiązanych określoną ideą czy wątkiem przewodnim.

Argumentów za potrzebą uwzględnienia trzeciego członu hierarchii: motyw – temat – cykl dostarczyć mogą, jak sądzę, badania nad cyklami historycznymi, które złożyły się na nasze dziewiętnastowieczne „malowane dzieje”<sup>7</sup>.

Tak na przykład śledząc swego czasu rozwój i przeobrażenia cyklu, który zapoczątkowała wizualna dokumentacja wydarzeń insurekcji kościuszkowskiej i który rozszerzył się z czasem na całość naszych dążeń i walk niepodległościowych, zaobserwować mogłem proces przechodzenia niepowtarzalnego dokumentu w powtarzalny stereotyp, wypierania i zastępowania wizualnej faktografii przez mitotwórstwo nawracające do starych wątków ofiarniczo-potlaczowych, do których,

---

<sup>6</sup> M. Porębski, *Sybirskie futro wziął*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów 1975*, pod red. M. Popręckiej, Warszawa 1977.

<sup>7</sup> M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1961. Tworzenie się cyklów obrazowych i funkcjonowanie ich w świadomości zbiorowej stanowi przewodni wątek tej pracy.

zdaniem Czarnowskiego, sprowadza się każdy zmitologizowany wywód genealogiczny<sup>8</sup>.

Jak i odwrotnie – na przykładzie przede wszystkim twórczości Piotra Michałowskiego mogłem, jak sądzę, pokazać, jak w dziele wielkiego artysty zakorzeniony społecznie i klasowo stereotyp wraca do swych archetypicznych źródeł, indywidualizuje się, a zarazem osiąga rangę kulturotwórczego symbolu<sup>9</sup>.

Kulturotwórczego, co znaczy również – stylotwórczego. Tak było przynajmniej w przypadku cyklów Grottgerowskich, których poetyka, analizowana w przeciwstawnych Jakobsonowskich kategoriach metonimii i metafory, pozwala umieścić je w zasięgu stylotwórczych dążeń czasu przekraczających znacznie granice samych tylko sztuk wizualnoprzedstawiających. Mam tu na myśli spięcie realizmu nie zawsze skutecznie wyzwajającego się z drobnoromantycznej intymności nastrojowych wnętrzy i motywów krajobrazowych z symbolizmem nawracającym do patosu oderwanych postaw i gestów klasycystycznej proveniencji. Spięcie to, leżące u źródeł zarówno tak typowego dla XIX wieku zjawiska kiczu, jak i najwyższych, przewodnich osiągnięć czasu, w pełni występuje i tłumaczy się dopiero w szerszych niż pojedynczy temat tekstowych ramach cyklów, takich jak *Polonia*, *Lituania*, *Wojna*, w takich też dopiero ramach staje się porównywalne z analogicznymi właściwościami poetyki dziewiętnastowiecznej powieści, opery, wielkomiejskiego bulwaru, wypełnionej charakterystycznymi okazami towarów hali wystawowej<sup>10</sup>.

Można by postawić sobie pytanie, czy zaproponowany tutaj schemat badawczy: motyw – temat – cykl może znaleźć zastosowanie również i w innych, nie tak uwarunkowanych „literacko” jak właśnie wiek XIX, okresach. Dla sztuki dawnej użyteczność tego typu badań nie może chyba budzić wątpliwości. Do znanych obszarów penetrowanych przez współczesną ikonologię dorzucić tu warto badania André Leroi-Gourhana nad sztuką Europy paleolitycznej. Zasługują one na uwagę również i dlatego, że dotyczą epoki, której sztuce nie towarzyszy żaden dostępny nam kontekst mówiony czy pisany. Pozostaje ona dla nas mil-

<sup>8</sup> M. Porębski, *Interregnum*, Warszawa 1975, s. 35n.; S. Czarnowski, *Powstanie i społeczne funkcje historii*, w: *Dziela*, t. V, przekł. A. Glinzanka, Warszawa, s. 99n.

<sup>9</sup> M. Porębski, op. cit., s. 67 i in.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 129 i in.

cząca, a pomimo to jej malowidła i ryty skalne dzięki zastosowanemu przez Leroi-Gourhana metodycznemu zestawianiu powtarzających się w nich motywów, doszukiwaniu się w ich układach określonych – jeśli nawet pozostają anonimowymi – tematów, wiązaniu tych tematów w wielkie, wypełniające całe jaskinie cykle, ujawniają w całej pełni swoją trójpoziomową tekstową strukturę<sup>11</sup>.

A jak przedstawia się sprawa – żeby diametralnie zmienić perspektywę – ze sztuką najnowszą? Odpowiednie badania są tu zaledwie zapoczątkowane. Szczególnie interesująco wypaść one mogą przy analizie przypadków, kiedy najdalej idąca reorganizacja malarskiej przestrzeni spotyka się, jak to miało miejsce w kubizmie hermetycznym, z upartym podtrzymywaniem wciąż tych samych wybranych motywów (przysłowiowa kubistyczna gitara, szklanka, gazeta), tematów (martwa natura muzyczna, anonimowa postać z instrumentem czy lekturą), zamykających się w obrębie tych reliktowych wątków tematycznych cykli. Jak i przy analizie późniejszej postkubistycznej czy parakubistycznej drogi do tematyki współczesnej „miasta, masy, maszyny” u Légera, futurystów, formistów, konstruktywistów, czy przeciwnie – z powrotem do odwiecznych wątków mitologicznych, ludycznych, symbolicznych u Picassa, u Braque’a, u Kleeego.

Wbrew pozorom również i sztuka abstrakcyjna stwarza tu jakże rozległe, wciąż jeszcze nie dość penetrowane pola badawcze. Motywy podziałów pionowych i poziomych u Mondriana, kwadratu, koła, krzyża, prostokąta u Malewicza wyraźnie łączą się w tematy o szerszym, nie pozbawionym odniesień symboliczno-metafizycznych znaczeniu. Te zaś układają się w cykle konsekwentnie rozbudowywane aż do całkowitego wyczerpania narzucającego się wątku. Wyodrębnienie każdego z takich wątków ułatwiają jakże charakterystyczne punkty wyjściowe: drzewo, morze, budowa, katedra u Mondriana, błędny rycerz, kataklizm sądu ostatecznego czy potopu u Kandinsky’ego, nieobecność jakiegokolwiek określonego przedmiotu, obecność samej tylko przestrzeni, ruchu nieskończoności u Malewicza.

Jak widać z przytoczonych przykładów, horyzont semiotycznych badań nad dziełem traktowanym jako tekst złożony z komponujących się w tematy i cykle tematyczne motywów jest nader rozległy. Nie zna-

<sup>11</sup> A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris 1965.



czy to jednak, żeby mógł on ogarnąć wszystko, co ma udział w niesionym przez dzieło przesłaniu. Poza horyzontem semiotycznym otwiera się horyzont następny, którego ogarnięcie umożliwia stanowisko nazywane przeze mnie ikonycznym.

### *Horyzont ikoniczny*

Dzieło nie jest samym tylko tekstem, jest niosącym ten tekst obrazem, ma swoje substancjalne podłoże, które ten tekst prezentuje, substancjalne medium przekazywanych za jego pośrednictwem kontekstowych znaczeń, ma podteksty związane z jego genezą. Do podtekstu dzieła należą mianowicie dokonywane w przebiegu jego powstawania wybory twórcze, które decydowały nie tylko o jego kształcie, artykulacji, ale również o jego atmosferze, skali, dostępności, rodzaju i zasięgu oddziaływania. Każdy kolejny wybór – technologii, poetyki – uzależniony jest od wielu czynników, od różnych, bardzo nieraz złożonych motywacji. Nie zawsze wybór taki pozostawiony jest twórcy, często decydujący głos ma zleceńodawca, często rozstrzyga po prostu zastany, mniej lub więcej utarty obyczaj. A nawet wtedy, gdy wyboru dokonuje sam twórca, nie zawsze dzieje się to w sposób całkowicie jasny i świadomy. Często decyduje odruchowy impuls, pomysł nie wiadomo skąd przychodzący, ukryta predylekcja czy nabyta rutyna, często wybrana droga jest po prostu drogą najmniejszego oporu. Dla analizy tych zjawisk semiotyczna kategoria tekstu przestaje wystarczać. Nieprzypadkowo też, jak sądzę, narzucają się tu takie pojęcia, jak przekaz, medium, samo pojęcie wyboru – język charakterystyczny raczej dla teorii informacji czy komunikacji, z którą ikoniczne rozumienie dzieła nie pozostaje bez związku.

Nie wchodząc, bo nie jest to przedmiotem tych rozważań, w cały kompleks zagadnień teoretycznych, które z taką zmianą podejścia, zmianą badawczej optyki są związane, zwrócę tutaj uwagę wyłącznie na konsekwencje, jakie stąd wynikają dla samej analizy dzieła. Z nowego, poszerzonego punktu widzenia rozpatrywane ono będzie nie tylko i nie tyle jako tekst hierarchicznie skonstruowany i powiązany z innymi tekstami, ale również i przede wszystkim jako przekaz informacyjny, który dociera do odbiorcy w całej swej fizycznej rozciągłości (i ułom-

ności), niosąc komunikat nieograniczający się jedynie do znaczeń tekstowych, ale dający obrazowy wgląd w towarzyszące powstaniu tekstu podteksty.

Badania koncentrujące się na poszczególnych dyscyplinach twórczych uwzględniają taki poszerzony punkt widzenia w różnym stopniu, w zależności od tego, jakim polem manewru w zakresie technologii, morfologii czy poetyki przekazu każda z tych dyscyplin dysponuje.

Weźmy pod uwagę samą tylko technologię, gdzie różnice te najbardziej są uderzające. Pole manewru najbardziej ograniczone ma na tym odcinku zapewne literatura. Wszystko jest tutaj, czy raczej było jeszcze do niedawna z góry przesądzone. Tekst literacki jest tekstem drukowanym, jedynie dokonujący swych emendacji edytorzy interesują się jego materialnym substratem – rękopisem czy maszynopisem. Jeszcze tylko w prywatnej osobistej korespondencji (coraz rzadziej zapewne uprawianej) faktura zapisu, osobliwości grafologiczne, gatunek i kolor użytego papieru czy atramentu zachowują swoje własne subtekstowe znaczenia, które uczestniczą w formowaniu się obrazu podtekstu u czytelnika. Może też dlatego właśnie literaturoznawstwo tak zdecydowanie i skutecznie zredukowało swe zainteresowanie przekazem do czystego tekstu, abstrahując od substancjalnego medium, którego neutralny charakter z góry jest przesądzony.

Dopiero pojawienie się takich mediów konkurencyjnych, jak radio, nagrania, film, telewizja, wideokaseta (a także takich procederów jak poezja konkretna) zdaje się wskazywać, że sprawy mogą zacząć wyglądać trochę inaczej. W tym nowym układzie możliwości zyskać może ponownie na znaczeniu wybór pośredniczącego w przekazie tekstowym tworzywa, wybór między martwym, maksymalnie zobiektywizowanym tekstem drukowanym a żywym tekstem mówionym – rozmowa, przemówienie – z całym jemu tylko właściwym zabarwieniem ekspresyjnym i ze specyficznymi intonacyjnymi podtekstami (nie mówiąc już o dodatkowym czynniku wizualizacji osoby autora, jego mimiki, gestu, całego zachowania).

Sam przekaz malarski czy rzeźbiarski takiego progu mechanizacji i standaryzacji nie przekroczył, choć i tutaj wystąpiły pewne analogiczne, towarzyszące mu tendencje: pojawiająca się w synchronii z drukiem reprodukcja graficzna, potem fotografia i oleodruk, dziś chemigrafia i diapozytyw czy wreszcie dokumentacja filmowa.

Kulminując w ten sposób w czasach ostatnich, choć przygotowywane od dość dawna, bo od zarania gutenbergowskiej „cywilizacji druku”, zjawisko mieszania się mediów dosyć jest znamienne, nie wydaje się jednak, że miało ono doprowadzić do całkowitej niwelacji różnic, które zarysowały się w obrębie technik klasycznych, gdzie malarstwo czy rzeźba, a po części również i grafika, zachowały ten rękodzielniczy charakter bezpośredniego przesłania, które „pod ołowianej litery urzędem” zatraciła literatura.

Jakie to ma znaczenie dla interpretacji dzieła sztuk wizualnych, o tym najlepiej przekonać się na przykładach, którymi już tutaj się posługiwaliśmy.

Przypadek Piotra Michałowskiego. Dopóki ten „wielmożny pan” posługuje się tylko „sprzętem podróznym”, który nosi w swym portefeuille’u, jest jedynie wielce utalentowanym amatorem-dyletątem, takim jak Hrabia z *Pana Tadeusza*, jak tylu innych mu podobnych romantycznych dziwaków, wojażerów, ludzi z towarzystwa bawiących siebie i innych szkicowaniem malowniczych motywów, charakterystycznych scenek, głów i postaci.

Takim widział go jeszcze Władysław Łuszczkiewicz, gdy chwalać jego malarską brawurę konkludował: „Szkoda, że amator i bogaty pan”. Cały krąg treściowy, cała zawartość ikonograficzna wcześniejszych prac Michałowskiego zawisła od tych właśnie przesłanek technologicznych, za którymi idą określone podteksty obyczajowe i osobiste.

Sytuacja zmienia się zasadniczo dopiero, gdy po upadku powstania listopadowego Michałowski decyduje się na regularne studia malarskie w Paryżu, nosząc się z poważnym zamierzeniem służenia pędzlem krajowi, jego historii dawnej i najnowszej, jeśli na inny sposób już mu służyć nie można. Niezliczone, uparcie powtarzane i doskonałe rysunki studyjne, szkice koncepcyjne i kompozycyjne, genialne, alternatywne rzuty Somosierry czy serii *Hetmanów* (z myślą o salach zamkowych na Wawelu) to już nie tylko inny warsztat, inna technologia, zmierzająca ku „dziełu” publicznie eksponowanemu, ocenianemu, oddziałującemu, to inny świat.

I jeszcze etap następny, ostateczny, gdy technika samoistnego studium bierze górę, gdy zamiar uczynienia ze swego malarstwa służby publicznej ustępuje wobec wewnętrznego imperatywu uczynienia z niego najbardziej osobistej formy samookreślenia się, rozrachunku

ze swoim miejscem na świecie, dziedzictwem po przeszłości, powinnościami wobec teraźniejszości i wyłaniającymi się z rozrachunkowych mroków przesłankami przyszłości.

I jeśli już wracam w ten sposób do zbyt może szczegółowych konkluzji własnych badań, to niech mi wolno będzie jeszcze przywołać przykład Grottgera, u którego życiowy wybór technologii – decyzja na rysunkowy karton powielany potem i rozpowszechniany fotograficznie (czemu nie można odmówić rysów nowatorstwa wyprzedzającego przyszłe techniki multiplikacyjne) wynika z nader złożonego spłotu kontekstów osobistych – ambicjonalnych, ekonomiczno-finansowych i bardziej obiektywnych – czysto artystycznych. Wybór kartonu był wyborem określonej tradycji, określonego stylu i poetyki. Próba przeciwstawienia się poromantycznej wiedeńskiej *Gemütlichkeit* w imię odżywających w latach sześćdziesiątych wzorów klasycystycznego patosu i alegoryzacji.

Oczywiście – na samym wyborze techniki rzecz się nie kończy. W ślad za nim idzie wybór morfologii, owej rysunkowej czy malarskiej faktury, która stanowiąc utrwalony ślad kreującego wizję gestu, precyzującego ją i modelującego dotknięcia, nosi w sobie cechy dwoiste: stanowi zindywidualizowaną „grafologicznie” sygnaturę twórcy, zarazem zaś stwarza ową równie zindywidualizowaną atmosferę, emocjonalną otoczkę prezentowanych rzeczy i zdarzeń, której sam tylko taki czy inny układ motywów przekazać nie jest w stanie. A stosunki między technologią i morfologią mogą układać się różnie, nie zawsze zbieżnie i harmonijnie.

U Michałowskiego, który jest wielkim artystą, decyzja technologiczna utwierdza się i eksplikuje w decyzjach morfologicznych, stanowią one jedno. Kolor, atmosfera, artykulacja formy, skala przedstawienia wynikają wprost z malarskiej plamy, ze sposobu jej nakładania, rozprawiania, lokalizowania. U Grottgera, który jest jednak i tylko artystą utalentowanym, ambitny, domagający się ascezy wybór technologiczny przesila się z intymizującymi obraz pokusami malarskiej morfologii, operującej nie tylko światłem i cieniem, ale również całą gradacją tonów ciepłych i zimnych, których finezję i kolorystyczną wrażliwość podziwiał pierwszy monografista artysty, Bołoz-Antoniewicz. Powstaje sprzeczność nie do przezwyciężenia przy właściwej Grottgerowi skali talentu i świadomości twórczej. W „malarskich” jego kartonach raz po raz ocieramy się o kicz.

A stosunek morfologii do poetyki? Jeszcze jeden przykład z tego samego kręgu – przywoływany już tu przeze mnie *Generał Dembiński* Rodakowskiego. Kiedy obraz ten, będący arcydziełem dziewiętnastowiecznej sztuki portretowej, ale i czymś więcej – kreacją tematu-typu: bohater czynu pogrążony w gorzkiej, melancholijnej zadumie (stąd powracający tu motyw podpartej dłonią głowy), zdobył sobie złoty medal na Salonie paryskim 1852 roku, wśród okolicznościowych pochwał pojawił się, odosobniony zresztą, głos krytyczny. Sprawozdawca „*Constitutionnela*” złośliwie sugerował, że postać generała przypomina nie tyle bohatera historycznych zmagani, ile konduktora omnibusu. Jest to zupełnie inne odczucie aniżeli to, któremu dał wyraz Norwid, któremu sportretowany generał jawił się jako „więzień i wygnań król”.

Chorągwi za nim krew? czy łuny szyba czerwona?  
Przeszłości jakiejś tło – co się rozdziera... i kona!...<sup>12</sup>

Byłbym zdania, że ta rozbieżność interpretacyjna nie jest przypadkowa i nie jest bez znaczenia. Krytyk „*Constitutionnela*” oceniał obraz w poetyce realistycznej, do czego upoważniała go morfologia dzieła – jego gładka, akademicka faktura idąca w parze z pewną dosadnością charakterystyki. W poetyce realistycznej, która najwidoczniej nie budziła jego zachwyty. Norwid odczytywał ten sam obraz w poetyce romantycznej, znowu nie bez pewnych morfologicznych, nie tylko tematycznych przesłanek – rudy ton draperii, szkicowe potraktowanie motywu żołnierskiego biwaku na dalszym dopełniającym planie kompozycji.

Udokumentowane morfologicznie wahanie w wyborze poetyki pociągnęło za sobą jakże charakterystyczną polaryzację ocen – i nie bez racji.

Decyzje twórcze, udane czy nieudane, zawsze są decyzjami integralnymi. To tylko nasza interpretacyjna pedanteria, nasza badawcza dociekliwość rozszczepia je na treść i formę, obraz i tekst, przekazujące medium i przekazywane znaczenie.

Podejście ikoniczne, które tu starałem się zaprezentować, jest propozycją wyjścia poza te sztuczne podziały, powrotu, również w praktyce badawczej, do dzieła jako całości, od uwzględniającej jedną tylko, tekstową jego stronę semiotyki, do zwracającej się ku jego obrazowej pełni ikoniki.

<sup>12</sup> C.K. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. I, s. 253.